

SAQUEN TETAS Y PAREN EL CULO: TÉCNICAS CORPORALES E IDEAL REGULADORIO DE LA FEMINIDAD EN UN TALLER DE SEDUCCIÓN FEMENINA

STICK YOUR BOOBS OUT AND PUSH YOU BUTT UP: BODY TECHNIQUES AND REGULATORY IDEAL OF FEMININITY IN A FEMALE SEDUCTION WORKSHOP

María Celeste Bianciotti

Centro de Investigaciones y Estudios en Cultura y Sociedad – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y Universidad Nacional de Córdoba / Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba
celestebianciotti@yahoo.com.ar

Mariela Chervin

Secretaría de Ciencia y Técnica – Universidad Nacional de Córdoba / Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba
mariechervin@gmail.com

Resumen

La centralidad que tiene la dimensión erótica en nuestras sociedades occidentales se refleja, entre otros múltiples fenómenos, en amplios y diversos nichos de mercado tendientes a generar ganancias por medio de la oferta de cuerpos, bienes y servicios que promueven la maximización de las experiencias sensorio-sexuales y la optimización del cuerpo en términos estéticos y eróticos. La producción de subjetividades se juega en el marco de un mercado que ofrece experiencias que combinan diversión, esfuerzo y autopromoción bajo las lógicas de los insoslayables marcadores sociales de la diferencia.

Al calor de estos fenómenos contemporáneos, tejidos por las tramas del erotismo, el género y el mercado, el presente artículo se propone realizar un análisis performático y performativo de una experiencia de participación observante en un taller de seducción femenina realizado en la ciudad de Córdoba. Se abordarán las técnicas corporales que fueron enseñadas, aprendidas y ensayadas en el taller y, en un

segundo momento, el tipo específico de ideal regulatorio de la feminidad que estaba siendo propuesto tanto por medio de las particulares citas erótico-corporales que fuimos instadas a reiterar como por el discurso experto del profesor del taller. Con ello, se busca construir una descripción densa de esta instancia apostando a que amplíe los modos de abordar y conocer cómo estos paradójicos espacios reúnen experiencias y discursos de normalización y reactivación de viejos mandatos femeninos, a la par que transforman convenciones ligadas al género y la sexualidad.

Abstract

The centrality of erotic dimension in our Western societies is reflected, among others multiple phenomena, in broad and diverse market niches designed to generate profits through the offer of bodies, goods and services that promote the maximization of sex-sensory experiences and body optimization in aesthetic and erotic terms. Production of subjectivities is played within the framework of a market that provides experiences that combine fun, effort and self-promotion under the inescapable logic of social markers of difference.

In the context of these contemporary phenomena were eroticism, gender and market interweaved, this article intends to undertake a performatic and performative analysis of an experience of observing participation in a workshop on "Women Seduction" held in the city of Córdoba. The paper will analyze the body techniques taught, learned and tested in the workshop. Then, it examines the specific type of regulatory ideal of femininity that was being proposed by the erotic-body subpoenas we were urged to reiterate and also by the expert speech of the workshop teacher. In this way the article seeks to build a dense description of this instance, seeking for expanding the ways to approach and learn how these paradoxical spaces gather experiences and discourses of normalization and revival of old female mandates, and also transforms conventions related to gender and sexuality.

Palabras clave: género, erotismo, feminidad, técnicas corporales, mercado.

Key Words: Gender, Eroticism, Femininity, Body techniques, Market.

Consideraciones iniciales

La centralidad que tiene la dimensión erótica en nuestras sociedades occidentales se refleja, entre otros múltiples fenómenos, en los —relativamente— recientes nichos de mercado tendientes a generar ganancias por medio de la oferta de cuerpos, bienes y servicios que promueven la maximización del “ligue” hétero y homosexual, de la excitación, de las experiencias sensorio-sexuales y la “optimización” (Dias Duarte, 1999) del cuerpo en términos estéticos y eróticos.

Así como el mercado supo sacar tajada del *coming out* gay, apenas el movimiento estaba visibilizándose públicamente entrados los años 80, parece que la heterosexualidad —que aún continúa, en cierta medida, investida de naturaleza— se refuerza sin cesar como objeto del mismo mercado por intermedio de una serie cada vez más extensa de ofertas para varones y mujeres. Ofertas que no se agotan, ya, en la pornografía o en los cuerpos de las trabajadoras sexuales sino que suman bienes y servicios que van desde la producción, circulación y venta de Viagra hasta los juguetes sexuales y las escuelas de seducción femenina y masculina. Tanto es así que están siendo convidadas al juego, incluso, las “mujeres comunes” (Elizalde y Felitti, 2015), cuya sexualidad estuvo confinada a la reproducción hasta hace algunas pocas décadas. Las “mamis” (Elizalde y Felitti, 2015), tanto como las “chicas tranqui” o “mujeres normales” (Bianciotti, 2013, 2014), pueden, ahora, convertirse en bombas sexuales, al igual que ocurrió con la figura de la *girl next door* —la chica de al lado— devenida “símbolo sexual” en el “teatro posdoméstico” montado por la mega exitosa revista *Playboy* (Preciado, 2010).

El nuevo hombre fabricado por *Playboy* en los años 50: urbano, ligero y morador de un nuevo tipo de espacio hogareño precisaba excluir de ese —recién nacido— ámbito posdoméstico¹ “(...) tres formas de feminidad que habían dominado hasta entonces el espacio interior: la madre, la esposa y el ama de casa” (Preciado, 2010: 63). Como para un soltero que “no salía de su apartamento” la mejor “presa sexual” era la chica de al lado, *Playboy* convirtió a la vecina —una “chica bien”, secretaria de oficina o encargada de una tienda— en alguien a quien también le gusta el sexo (Preciado, 2010).

Así como *Playboy* “resexualizó” la vida cotidiana del nuevo hombre que estaba fabricando, el mercado del erotismo hace ahora lo suyo con aquellas figuras femeninas desdeñadas por Hugh Hefner. El aprendizaje de una cierta estética y unas “técnicas corporales” (Mauss, 1979) que parecían exclusivas de las trabajadoras del sexo y de las *chicas playboy* se ofrecen, actualmente, a estas mujeres siempre que

sean económicamente capaces de afrontar los costos de cursos o seminarios de seducción, *pole dance* o masajes eróticos, entre otra infinidad de ofertas. En este marco, autoras referentes en los temas de erotismo y mercado señalan una creciente “feminización” de éste último —considerando tanto la comercialización como el consumo—, por lo menos al interior de ciertos nichos, como los sex shops analizados por Gregori (2012). De hecho, la autora sostiene que estamos ya en presencia de una retroalimentación entre las propuestas del mercado y las iniciativas y demandas de las mujeres (Gregori, 2011).

Estos fenómenos contemporáneos tejidos por las tramas del erotismo, el género y el mercado renuevan la necesidad de pensarlos desde campos disciplinares diversos.

Ofrecemos, aquí, un análisis performático y performativo² de una experiencia que las autoras transitamos juntas: la de participar en un "Taller de Seducción Femenina", organizado en la ciudad de Córdoba hace ya algunos años, en junio de 2010.

Sobre esta temática particular encontramos, en Argentina, el trabajo “Vení a sacar la perra que hay en vos: pedagogías de la seducción, mercado y nuevos retos para los feminismos”, de Elizalde y Felitti (2015). Allí, las autoras analizan una serie de talleres realizados en escuelas de seducción porteñas, a los que asistieron, también, en calidad de participantes. Encontraron en esas instancias una organización diferenciada entre secciones teóricas y prácticas, que no fue observada en nuestro caso. Las instancias prácticas, describen las investigadoras, consistían en la enseñanza de “pasos codificados para sacarse la ropa” o “movimientos para acentuar la carga erótica del cuerpo, con foco en las caderas [...] y la pelvis” (Elizalde y Felitti, 2015: 17-19). En tanto su trabajo menciona tales ejercicios pero no ahonda específicamente en ellos, consideramos que la descripción densa que propondremos aquí complementará el análisis sobre este tipo de fenómenos, permitiendo dar cuenta de esos modos específicos a través de los cuales aquellas pedagogías a las que se refieren las autoras no sólo se circunscriben al “conjunto de acciones y omisiones, permisos y prescripciones de orden ideológico” (Elizalde y Felitti, 2015: 7), sino también a “técnicas corporales” (Mauss, 1979) que indican movimientos y posturas eminentemente físicas que, con toda su cualidad performativa, se hacen carne en los/as sujetos.

El taller del que participamos se llevó a cabo en un centro de pilates y estética

femenina, ubicado en un barrio de la zona norte de la ciudad, habitado por familias bien posicionadas socio-económicamente: hogares de sectores medios-altos y altos cuyos jefes y jefas son, en general, profesionales y pequeños/as empresarios/as.

Al taller asistimos unas 15 mujeres entre los 20 y los 50 años. Todas pertenecíamos a sectores medios y medios-altos, éramos profesionales o estudiantes universitarias y, presuntamente, heterosexuales.

El proceso de trabajo del cual surge este artículo consistió en la realización de observación participante o, más específicamente, participación observante³ en este taller. Priorizaremos, en este texto, un análisis sobre aquello que observamos, escuchamos, conversamos —con organizadoras, profesor y participantes— y, especialmente, experimentamos durante las cuatro horas de duración del taller, procurando realizar una “descripción densa” (Geertz, 2006). Apostamos con ello a profundizar, con el mayor detalle posible, en los modos —no solo discursivos, sino también estético-erótico-corporales— mediante los cuales fuimos interpeladas durante esta experiencia⁴.

Entendiendo este taller como un proceso de aprendizaje de citaciones corporales, que fueron enseñadas, ensayadas y coreografiadas cual paquete de movimientos que podríamos llevarnos a casa para performar delante de *novios* o *maridos*⁵, recorreremos esta experiencia valiéndonos especialmente de algunas nociones aportadas por la Antropología de la Performance. Hacia el final del texto, daremos lugar a la dimensión performativa preguntándonos por el tipo de “ideal regulatorio” de la feminidad (Butler, 2007) sistemáticamente citado en el marco de esta instancia.

El taller será analizado a la luz de las nociones de “restauración de la conducta”, “ensayo” y “taller”, de Richard Schechner (2000). El autor y dramaturgo norteamericano elaboró la noción de “restauración de la conducta” en el marco de su preocupación por crear un campo interdisciplinario que aborde diferentes modos de performances —teatro, danzas, rituales, entretenimiento popular. Para Schechner, la “conducta restaurada” es aquello que hace devenir “performance”⁶ a una acción, danza, gesto o representación. Esta categoría remite a una conducta que puede ser manejada como un director de cine trata una cinta de film, es decir, puede reconstituirse, cortarse y pegarse; su orden puede ser modificado y (re)acomodado. Por existir independientemente de quienes la realizan, puede guardarse, transmitirse, manipularse y transformarse. El trabajo de restauración de la conducta se lleva a cabo,

especialmente, en “ensayos” y “talleres”. Los primeros ofrecen “cintas de conducta restaurada cada vez más largas para hacer una nueva totalidad unificada: la performance” (Schechner, 2000: 172). Los “talleres”, por su parte, corresponden a “un proceso [...] donde los «paquetes» de la cultura (modos aceptados de usar el cuerpo, textos aceptados, sentimientos aceptados) se descomponen en sus partes y se preparan para ser inscriptos” en los cuerpos (Schechner, 2000: 172). En los ensayos se construyen partituras que luego se podrán reiterar abreviadas, modificadas y/o complejizadas, y que —ya aprehendidas— parecerán “espontáneas, auténticas, no ensayadas” (Schechner, 2000: 124) cuando los actores y actrices las expresen.

Al igual que los “ensayos” y “entrenamientos” conceptualizados por Schechner, este taller podría volverse un punto de referencia para quienes participamos, es decir, un lugar al que retornar a buscar herramientas, recursos lingüísticos, modos estético-erótico-corporales, habilidades estéticas, fragmentos de la partitura de una performance posible de ser replicada.

En estas instancias, se hace y (re)hace la performance en modo subjuntivo, es decir, son los momentos/espacios del “como si”. En talleres y entrenamientos que no se muestran al público, el “yo” que luego realizará la performance en modo indicativo es un “yo ensayando” (Schechner, 2000). Y es allí donde se persigue y consigue la “gracia”⁷, por medio de un proceso de simplificación del movimiento que lo va convirtiendo en eficaz y bello.

Llegada

Por aquellos años, las autoras nos encontrábamos estudiando performances de seducción de mujeres jóvenes universitarias y fiestas de 15 años —en ciudad de Córdoba—, interesadas en ciertos modos de constitución de procesos de sujeción y subjetivación femenina. Cuando una de nosotras —que estaba practicando pilates en el centro— se enteró del taller, decidimos acercarnos a participar. En una reunión de equipo de investigación, dialogamos y coincidimos no sólo en lo provechoso de participar a los fines de ambos procesos investigativos, sino que también entendimos que asistir podía constituirse en una oportunidad de diálogo, ya que compartíamos algunos interrogantes de investigación y, sobre todo, una línea epistémica, teórica y metodológica desde la cual comenzábamos a trabajar y en la que precisábamos entrenarnos.

De este modo, iniciamos una serie de conversaciones con las encargadas del

espacio en el marco de las cuales explicitamos nuestros objetivos: asistir al taller en calidad de observadoras. Marina, la secretaria del instituto a cargo de las inscripciones, nos informó que sólo podíamos asistir con la condición de que participáramos *activamente*, es decir, realizarlo como las demás mujeres respondiendo a las actividades propuestas. Para esto debíamos concurrir al taller con una serie de elementos: tacos, pollera, corbata y camisa de hombre. Así comenzó cierta odisea para hacernos de ellos. Conseguimos zapatos de taco prestados —en ambos casos unos zapatos negros, facilitados por una madre y una amiga— y dos camisas y dos corbatas —que fueron extraídas del placard del padre de una de nosotras. Esa tarde de un sábado de invierno, nos encontramos —tal como habíamos acordado previamente— a una cuadra del centro de pilates donde se desarrollaría el taller.

Este centro funcionaba en una vivienda cuyas habitaciones habían sido adaptadas como consultorios y su garaje como salón de pilates. En un juego de articulación entre gimnasia, placer, esfuerzo y autoestima, el espacio perseguía el objetivo de que sus clientas *logren un desarrollo integral, donde no sólo se trabaje en pos de una mejora física, sino que también se busque la mejora del espíritu*⁸. En particular, el taller se promocionaba prometiendo un entrenamiento específico en ciertas artes eróticas:

“Cómo caminar seductoramente con tacos altos. Cómo sentarse de manera seductora. Tips de una mujer sensual y atractiva. De qué manera introducir el Strip en la pareja. Cómo deben quitarse las prendas en un Strip (camisa – zapatos/botas – pantalón – pollera – medias). Cómo jugar seductoramente con las prendas. Tips de lo que debo hacer y de lo que JAMÁS! debería hacer. Anécdotas y circunstancias divertidas... Uso básico de la silla como elemento de seducción en el Strip. Se enseñará una breve coreografía de STRIPTEASE. Se entregará certificado de asistencia. Exhibición de Lencería Erótica «3 deseos». (Flyer publicitado en la red social Facebook)

Al costado de este texto, podía observarse una fotografía que mostraba unas piernas de mujer —delgadas, largas y esculpidas— que llevaban unas sandalias de taco alto en color rojo. También se divisaba una mano que sostenía una cartera en el mismo tono.

Una vez que arribamos al lugar, nos invitaron a ingresar a una de las habitaciones. En aquel cuarto se encontraban algunas participantes que habían llegado antes que nosotras y Fátima, una mujer de aproximadamente 40 años, quien exponía y vendía un conjunto de juguetes eróticos. Diferentes productos estaban

acomodados sobre una mesa y algunas prendas de lencería se disponían en perchas dentro de un placard. Ocupando el centro de la mesa había un dildo con forma de pene de gran dimensión, y alrededor suyo se disponía gran variedad de juguetes: iniciadores anales, geles íntimos, vibradores clitorianos y lencería. Fátima explicaba qué era cada objeto y cómo se usaba, dando consejos. Se *explayó*, especialmente, en el uso de unos geles que dilatan y anestesian el ano como preparación para una penetración, recomendando usar una cantidad reducida del producto ya que al tener efecto anestésico podría suceder que la mujer no notase el impacto de la primera penetración y luego sufriera dolor o, incluso, un desgarro.

Grupos de tres o cuatro mujeres se acercaban y preguntaban a Fátima sobre la utilización de tal o cual objeto. Bromeaban, y hasta contaban algunas anécdotas. Una de ellas relató la historia de *una amiga que había usado un traje de monja para jugar con el novio*: le había enviado durante todo un día mensajes de texto que decían *padre, he pecado, necesito confesarme* y lo había esperado con el atuendo de pequeñas dimensiones —escote y glúteos a la vista— en su casa.

Luego de esta especie de momento preparatorio para el entrenamiento que se avecinaba —en el cual las participantes nos conocimos y entramos en un clima lúdico—, nos dirigimos al espacio donde se desarrollaría el taller: un garaje devenido en sala de pilates, de unos ocho metros de largo por cuatro metros de ancho. Una de sus paredes laterales estaba revestida de punta a punta por espejos. Algunas participantes se encontraban ya en este espacio cambiándose zapatillas por botas o zapatos de taco alto. Nosotras decidimos esperar en el patio delantero de la casa hasta que vimos entrar a quien sería el encargado de dictar el taller: un varón de unos 40 años, de cabello rubio platinado hasta los hombros, suelto y cepillado; musculoso y vestido con ropa deportiva.

Contrariamente a lo que ocurre generalmente, incluso en el caso de las escuelas de seducción analizadas por Elizalde y Felitti (2015), sería un varón el que nos guiaría en el “arte” de la seducción femenina. Este varón presentaba una apariencia un tanto híbrida: por un lado, un cuerpo esculpido de físico-culturista —trabajosamente amoldado a un cierto tipo de canon de belleza masculina—; por otra parte, un cuidado de su piel, manos y cabellos y un modo de llevar todo su cuerpo más ligado a una estética y sutileza históricamente asociada a lo femenino (¿potencial amante y amigo gay a la vez?).

Sin proponer una dinámica de presentación con y entre las participantes, el

profesor se colocó en el centro del salón, hizo un recorrido por su trayectoria profesional y compartió algunas anécdotas. Se autodefinió como *bailarín y stripper, con una trayectoria en la materia de unos 15 años*, afirmando que fue el primer cordobés en hacer desnudo total. Contó que en una oportunidad se armó un *quilombo bárbaro* que fue cubierto por los medios de la televisión local, situación que lo obligó a *blanquear* su oficio frente a sus padres. Comentó sus experiencias de trabajo mencionando sus shows, los lugares en los que trabajó, desde *prostíbulos de ruta con foquito azul* hasta grandes cadenas de hoteles, y promocionó los talleres que dictaba en su propia escuela: de seducción, de masajes eróticos y de *pole dance* —más conocido como baile del caño.

Con esto, se presentaba como alguien a quien una vasta experiencia hecha por medio de un trabajo sistemático en diferentes lugares, le otorgaba una experticia que justificaba la inversión de dinero, tiempo y esfuerzo hecha por las participantes. Como afirmaron Elizalde y Felitti (2015), las escuelas de seducción aplican el presupuesto de la experticia del mismo modo que históricamente las instituciones escolares lo han hecho en torno al campo de la educación sexual formal. En nuestro caso particular, esta experticia se combinaba con la condición de género de Rúben, reubicando el saber/poder (Foucault, 2005) —incluso un saber como éste, eminentemente femenino— en la voz y el cuerpo de un varón. Del médico o el profesor de biología, típicos personajes convocados para “hablar de sexo” con estudiantes secundarios, al stripper y bailarín especializado para enseñar a las mujeres a seducir. Se masculinizaba, de este modo, un saber históricamente femenino.

Inaugurado el taller, Rúben aportó, como experto, un conjunto de consejos de feminidad: *tienen que saber maquillarse, arreglarse un poco para destacar en su vida cotidiana, estar atentas a emanar erotismo y sensualidad*, haciendo hincapié en la necesidad de que no perdamos *lo mejor que tiene la mujer: la feminidad*. Ésta se entendía estrechamente ligada a una sensualidad que debe comenzar por el cuidado del cuerpo y la presentación personal y que debe integrar, también, un entrenamiento en ciertas disposiciones corporales: caminar, sentarse o sacarse un abrigo en una reunión social tanto como propiciar un encuentro sexual en el marco de *la pareja*.

Él estaba allí para contribuir en esa tarea, para brindarnos elementos estético-erótico-corporales que pudiéramos, luego, incorporar en nuestras vidas cotidianas, con nuestros *novios, maridos, amantes*; en la facultad, en el trabajo, en una fiesta. Rúben promovía una *vuelta a los tacos: nada de zapatillas ni botas con suela de goma porque*

es completamente antiestético.

“Es tan lindo mostrar el cuerpo, disfrutarlo, de esa forma se van a empezar a cuidar más. No digo que se caguen de hambre. Cuidarse ustedes en todo sentido, cuidarse el pelo, saber maquillarse. Es tan lindo ver a una mujer maquillada. Ahora ni siquiera se ponen un brillo. No hace falta que se revoquen⁹, pero delíneate un poco el ojo, ponete un brillito en la boca, resaltá los principales puntos que tiene tu cuerpo”. (Registro de campo)

Caminar sobre tacos

Hecho su pronunciamiento, había que llevar el discurso al cuerpo y sería él, como experto, quien nos entrenaría y asistiría para que logremos (re)incorporar un conjunto de “técnicas corporales”¹⁰ (Mauss, 1979) consideradas femeninas: *cuidadas, sensuales, de buen gusto.*

Nuestra primera “tarea” fue (re)aprender a caminar sobre tacos. Luego de una primera experiencia frente al espejo, donde practicamos cómo paramos y mover hombros y caderas, llegó el momento de la caminata. Rúben instó a quiénes aún no teníamos tacos a que nos pusiéramos los que habíamos llevado. En ese momento, reparamos en lo poco preparadas que habíamos ido al taller ya que no se trataba simplemente de conseguir un par de tacos prestados. El tipo de zapato de taco y su combinación con la ropa escogida era fundamental. Mientras las demás mujeres tenían tacos de moda —botas caña alta, en general— combinados con jeans —generando un look *canchero*¹¹, según el comentario de Rúben sobre una de las participantes—, calzas o pantalones de vestir, nosotras teníamos tacos pasados de moda —de menor altura— acompañados, en un caso, por un *yogging* y, en el otro, por un pantalón *babucha*, ambos demasiado anchos en su combinación con el calzado.

A caminar se aprende con tacos: no me vengan con la calcita y las zapatillas, acá me vienen con el culote y tacos, dijo el profe contando lo que les exigía a sus alumnas de *striptease* y *pole dance*, y continuó: *es lindo aprender a dominar un taco.* De esta forma, este tipo de calzado y algunas otras prendas —como la camisa que utilizaríamos en el *striptease*— se convertirían en verdaderas “tecnologías de género”¹² (De Lauretis, 1996), configurando sobre nuestros cuerpos “una postura, un andar, algunos gestos” (Perrot, 1981:169).

Expresada la sentencia de Rúben, nos ubicamos de costado al gran espejo ya que íbamos a usar los metros de extensión del salón como pasarela. Rúben nos mostró cómo se camina: indicó que una pierna avanza encerrando a la otra y que una

de las manos debe ir sobre la cintura mientras que el otro brazo cuelga al costado del cuerpo. La mano que va sobre la cintura tiene que sujetarse justo en el arco que la marca, pudiendo ir o bien abierta o con el puño cerrado al costado del tronco, pero nunca hacia atrás *porque es de negra*. Su comentario generó risas en algunas participantes que repitieron entre ellas el consejo: *¡no pongan la mano muy atrás que es de negras, chicas!* Clase/raza¹³ y sexo/género iban (re)haciéndose en cada pasada. Resultaba imprescindible cuidar atentamente las disposiciones corporales porque devenir *negra* implicaba tanto la pérdida de la pertenencia a una determinada raza/clase “distinguida” (Bourdieu, 1998)¹⁴, como la expulsión hacia las “fronteras amorales” de la sexualidad femenina (Rubin, 1989). Devenir *negra* era, también, devenir *puta* (Bianciotti y Ruiz, 2015). Perder la elegancia, el buen gusto y la sutileza significaba perder la raza/clase tanto como la honorabilidad erótico-moral.

En grupos de tres, fuimos caminando de un extremo al otro del salón mientras Rúben corregía posiciones, daba consejos y arengaba: *¡Bien, bien! Miren hacia adelante. No se miren los pies. Flaca, vos... tal cosa. Fijate esto o aquello. No hagas así. Bien, ahí va mejor.* El piso de cerámicos dificultaba el andar ya que, en contacto con las suelas de los tacos, se tornaba resbaloso. Algunas participantes se quejaron: no era fácil la tarea, avanzar con una pierna encerrando a la que quedaba atrás generaba pérdida de equilibrio, especialmente caminando sobre tacos. A eso había que sumarle un conjunto de disposiciones corporales difíciles de mantener: abdomen hundido, cintura arqueada¹⁵, pecho hacia afuera y leve ondulación de caderas.

Luego de unas primeras pasadas, la caminata se complejizó tomando diferentes ribetes que, con el paso de las horas, irían moldeando lo que sería la performance final que aprenderíamos: un striptease, al ritmo de “*Baby one more time*”, de Britney Spears. Ahora, debíamos hacer dos pasos largos y lentos, luego tres pasos rápidos y cortos, y finalmente repetir el movimiento lento de los dos primeros pasos. Rúben nos mostró cómo se hacía dirigiéndose hacia el espejo y marcando el ritmo: *uno-dos, un-dos-tres, uno-dos*. En una oportunidad, detuvo a una de las participantes y le dijo: *andá derecha, segura, que tenés una altura bárbara, vos ponete unos tacos así* —marcó con los dedos de una de sus manos unos 10 centímetros de largo—, *si sos alta hacete más alta y después cuando viene el guaso...: se agarró el pecho, como si tuviera dos grandes senos a los que apretó uno contra otro y simuló estar colocando la cabeza de un varón entre ellos. Él reía a carcajadas, ella esbozó una media sonrisa.*

Más tarde, propuso una secuencia más compleja. Durante ese tercer momento tuvimos que caminar hasta el centro de la sala, pararnos —*¡foto, chicas!*, gritaba Rúben—, girar, volver a la posición, levantar los dos brazos hacia arriba e ir bajándolos lentamente con las palmas de las manos hacia fuera y seguir. Repetimos esta secuencia unas tres veces mientras *el profe* iba haciendo comentarios y nos seguía con una mirada atenta.

De esta forma, fuimos pasando del entrenamiento en una técnica del caminar más ligada al mundo de la moda —un modo de caminar de pasarela— a otro característico de cierto tipo de danzas eróticas que luego nos servirían para aprender una performance de *striptease*.

Con camisa de hombre

Luego de caminar sobre tacos, *el profe* nos instó a buscar el resto de los objetos que habían sido requeridos para nuestra participación en el taller: camisa, minifalda y corbata. Cuando una de nosotras extrajo de su mochila las dos camisas prestadas por su padre para el taller, comenzamos a reírnos a carcajadas. Estas prendas, con estampados de rayas y mangas cortas, apenas llegaban a tapar nuestros glúteos, pues su propietario tenía casi la misma estatura que nosotras. De este modo, una vez que estuvimos con las camisas puestas —sobre nuestros pantalones babucha y yogging, y sostenidas en nuestros tacos pasados de moda— nos veíamos realmente mal. Rúben afirmó, para abrir ese nuevo momento de entrenamiento, que no había nada *más sexy* que una mujer con camisa de hombre. Nosotras nos sentíamos la excepción, estando un poco avergonzadas por nuestra falta de *buen gusto*¹⁶.

Perrot (1981: 162) sostiene que el acto de vestirse no se reduce a sus funciones tradicionalmente aceptadas de “protección, de pudor y adorno”, como tampoco responde a una asociación libre de prendas dentro de un abanico ilimitado de posibilidades. Más bien se trata de una combinación de “elementos que han sido reunidos según ciertas reglas, dentro de un repertorio limitado” y cuyas funciones y formas varían según las circunstancias, el sexo, la clase social o la actividad (Perrot, 1981: 169). Además, la ubicación y la apariencia de las zonas corporales que se constituyen como sexualmente deseables dependen de momentos socio-históricos y procesos culturales particulares. En Occidente, la “mutabilidad” de

“las regiones corporales del deseo parece depender de una estrategia de

seducción que valoriza, alternativamente y por diferente duración: hombros, pecho, cintura, caderas, nalgas, piernas, brazos, longitud y corpulencia del cuerpo entero, en un proceso más lento pero análogo a la moda, tendiente como ella a renovar a través de nuevas formas la identidad de la persona". (Perrot, 1981: 167)

Contrariamente a nosotras, casi todas las participantes del taller parecían tener incorporadas las reglas que definen la combinación y el tipo de prendas adecuadas para fines eróticos. Habían llevado camisas de mangas largas de blancos relucientes, cuyos tamaños indicaban que no se trataba de prendas de su propiedad, sino de un hombre de mayor porte que el de ellas. Eran inevitables, al observar a nuestras compañeras, las reminiscencias de Kim Basinger, en *Nueve semanas y media*, y Demi Moore, en *Ghost, la sombra del amor*, enfundadas en holgadas camisas blancas que dejaban ver sus piernas perfectas.

Frente a la exitosa elección de la mayoría de las mujeres, Rúben comentó que *una camisa grande es más sexy*. Estas prendas, holgadas sobre los cuerpos de las mujeres, insinuaban contornos de glúteos y bustos, realzaban y estilizaban sus piernas, que podían imaginarse desnudas por estar cubiertas por calzas ceñidas al cuerpo, montadas sobre botas o zapatos de taco alto —que llegaban, en general, a los 10 centímetros de largo.

Rúben se ubicó frente al espejo en la posición inicial: una pierna delante de la otra con un pie en dirección contraria. Entonces comenzó a mover los hombros y nosotras lo seguimos. Nos explicó que se debían abrochar sólo uno o dos botones de la camisa, los que estaban justo a la altura del pezón, porque allí, cuando la camisa se movía, una *muestra y no muestra*. Indicó que mientras nos desabrochábamos la camisa podíamos menear hombros o caderas. Una vez que desprendíamos los botones, la camisa se deslizaba por detrás de los hombros, momento en el cual se debían llevar los brazos bien estirados hacia atrás para que descendiera y cayera suavemente hacia el piso o fuera arrojada con firmeza hacia un costado. Rúben indicó que la posición del puño de la mano —abierto o cerrado— permitía controlar la velocidad de caída de la prenda.

Una vez que la camisa yacía sobre el piso, *el profe* explicó qué hacer con el corpiño. Sostenía que siempre debíamos sacárnoslo estando de espaldas a quien recibía la performance del *striptease*. A continuación, se detuvo unos breves minutos en los modos apropiados de extraer botas y polleras. Sugirió que eligiéramos *minis* (minifaldas) con buena caída, que descenderían por nuestras piernas cuando las juntáramos *como si nos estuviéramos meando* y con *el culo bien parado*. Para las

botas propuso algunos movimientos en función del material y de su confección: con presencia o ausencia de cierre, de material elastizado, de cuero, de media caña o caña alta, etc.

Todas las acciones para extraer prendas se proponían acompañadas de movimientos de caderas, de hombros y revoleo de cabellos, en un juego de tensión erótica entre un mostrar y un esconder. Allí donde “la ropa se entreabre, donde se levanta, allí donde subsiste potencialmente como freno, como defensa [...] como retardante, cumple mejor su función erótica” (Perrot, 1981: 169). En consonancia, Rúben insistía en la importancia de mostrar pero a la vez no mostrar, de insinuar desabrochándose el corpiño pero siempre de espaldas al destinatario de la performance:

“me saco el corpiño, lo tiro de espalda [...] le muestro la cola, me agarro una teta para no mostrarla porque es como que muestro y no muestro [...] y se me sale la otra teta por el otro lado, se lo van mostrando tipo flash”. (Registro de campo)

El *strip* aparecía, así, en los propios términos del *profe* como *un juego que ustedes hacen con su cuerpo y con la ropa*, en el marco del cual no se trata simplemente de desnudarse sino de generar atracción erótica dando y negando, mostrando y ocultando, prometiéndolo y haciendo esperar.

“Baby one more time”: un *striptease*

Una vez finalizadas las explicaciones en torno a la extracción de prendas, Rúben pidió que distribuyéramos por el salón, y mirando hacia el espejo, unas sillas de caño color negro. Nos enseñaría, como ejercicio final del taller, el *striptease* que cada una de nosotras se llevaría consigo y podría replicar en el momento y frente al espectador que deseara¹⁷. En esta última parte del taller aprendimos y practicamos un conjunto de cintas de conducta más complejas y de mayor duración que se suponía serían reiteradas, luego, en la performance en modo indicativo. Como sucede en talleres y ensayos, “cintas más largas y complicadas de conducta restaurada” fueron organizadas por Rúben, hacia el final de la tarde, para construir “la performance real” donde se aunaron “música, vestuario, luces, maquillaje” y se “editaron gestos” (Schechner, 2000: 178).

Tal cinta de conducta se desplegó del siguiente modo: Rúben puso *play* al reproductor que musicalizaba la sala. Sonó “*Baby one more time*”, de Britney Spears.

Se ubicó al frente y comenzó a moverse mientras, imitándolo, lo seguíamos. El *striptease* consistía en girar alrededor de una silla, subir un pie en ella e ir acariciándonos la pierna hasta llegar a los senos. Sentarnos de costado, extender las piernas, abrirlas y girar —sentadas— hacia el otro lado. Ya mirando hacia la izquierda del salón, nos parábamos y ubicábamos detrás de la silla, revoleábamos la cabeza hacia un lado y el otro imaginando que el movimiento dibujaba un ocho en el aire. Volvíamos a recostarnos sobre la silla para desabrochar los dos botones que mantenían nuestras camisas cerradas. Nos parábamos y mientras meneábamos las caderas, íbamos quitándonos la camisa y la arrojábamos hacia un costado. Nos sentábamos, esta vez apoyando las lumbares y subiendo las piernas. Nos levantábamos nuevamente *parando la cola como si se las estuvieran por poner*, aconsejaba *el profe*, mientras algunas participantes se reían. Volvíamos a girar para permanecer detrás de la silla, de espaldas al espejo, posando las manos sobre el respaldo, arqueando la cintura de manera de llevar la cola hacia atrás, el pecho hacia arriba y la cabeza hacia los omóplatos. Arqueados nuestros cuerpos, mirando hacia arriba con los cabellos colgando, el *striptease* terminaba.

Repetimos la coreografía varias veces mientras Rúben iba dando algunos consejos: la importancia de un cabello sano, largo y suelto que pueda lucirse durante la performance; la necesidad de aprender a no revolear el cuello, sino los cabellos —a la manera de las bailarinas de danzas árabes— porque podríamos dañarnos las cervicales. Se suponía que la reiteración del strip se hacía observándonos al espejo para ir monitoreando nuestros propios movimientos en pos de lograr gracia en la danza.

Practicada *la coreo* algunas veces, Rúben nos dividió en dos grupos para que la hagamos solas. Mientras cada grupo hacía su pasada *el profe* seguía dando consejos y haciendo correcciones. Aunque faltaba afinar una gran cantidad de movimientos, su objetivo era que cada una de nosotras lograra incorporar la secuencia para realizarla en otras situaciones: *con sus novios, maridos, hermano o novia, porque ahora es así, cada uno hace de su culo lo que quiere*.

Se suponía —y se esperaba que—, a esta altura del taller, las participantes hubiésemos incorporado, mínimamente, un conjunto de habilidades: caminar más o menos erguidas, girar sobre el propio eje, disociar movimientos de hombros de movimientos de caderas y pelvis, seguir el ritmo de la música, quitarnos una camisa de forma sensual —o por lo menos prolija— y haber memorizado una secuencia

específica de movimientos que constituían la performance del *striptease*. Las diferentes cintas de conducta fueron (re)agrupándose a lo largo del taller para dar lugar a una performance específica que incorporó música en los ensayos finales, elemento indispensable para completar una performance erótica bailada. Las caminatas iniciales, la enseñanza del desvestirse —sacarse una camisa o una pollera— y de los movimientos de ciertas partes del cuerpo se fusionaron, al final, para dar lugar a una performance que se estableció como una especie de producto que pudimos llevarnos como resultado del trabajo realizado en ese espacio. Esta performance prometía eficacia en la tarea de volver a encender el fuego de la pasión en matrimonios desgastados, retener a un amante y/o convertirlo en pareja estable, divertirnos y levantar nuestra autoestima.

Desde hoy, todas yeguas

Es harto conocido ya que la sexualidad en Occidente se constituyó como fuente de verdad del propio ser y como base de la identidad de los sujetos (Foucault, 2005; Weeks, 1998). La sexualidad, como constructo socio-histórico, devino —a partir de la Modernidad— en la intersección de dos ejes de preocupación política y social: la sociedad —el interés y la preocupación por el crecimiento demográfico, la reproducción, la salud, la higiene— y el sujeto/la subjetividad: la preocupación por quiénes somos y qué somos (Weeks, 1998). Estas premisas, altamente productivas para las ciencias sociales y los estudios de las sexualidades y el género, implicaron poner atención en ciertos universos institucionales de producción de saberes y subjetividades como clínicas, prisiones, escuelas y procesos judiciales.

Entrado el siglo XXI, y como sostiene María Filomena Gregori, ya no podemos estudiar sólo esos ámbitos: “se torna estratégico investigar las prácticas que involucran los erotismos en medio de un universo que parece absolutamente central en el mundo contemporáneo: el mercado” (Gregori, 2012: 59; traducción nuestra). Éste se presenta como un universo de los más paradójicos, reuniendo experiencias y discursos de normalización tanto como de transformación de convenciones ligadas al género y la sexualidad (Gregori, 2012). Este escenario —integrado por exposiciones eróticas, *tupper sex*, *sex shops*, consultorías sexuales, escuelas de seducción y seminarios de *pole dance* y masajes eróticos, entre otros— propone “guiones sexuales” que tienen una función estructurante del imaginario sexual de una época, de las relaciones interpersonales y de los sujetos, para los cuales guiona, justamente,

cintas de conducta socio-eróticas especialmente en términos del marcador social de género (Gagnon, 2006). Estos guiones “describen [las] cualidades, indican los motivos de comportamiento de los participantes y establecen secuencias de actividades apropiadas, verbales y no verbales” (Gagnon, 2006: 114), como vimos a lo largo del análisis del taller.

Los guiones sexuales de género (re)producidos en estas instancias reactivan, según lo que hemos podido observar, “viejos” mandatos con propuestas impensadas para generaciones anteriores de mujeres. En el caso particular de este taller, se nos instaba, por un lado, a ser una dama en el ámbito público, como nos proponía Rúben cuando insistía en que aprendamos a esperar que *un caballero* nos saque el abrigo o disponga para nosotras una silla en una fiesta o reunión. Por otra parte, estábamos allí contratando un servicio en pos de alcanzar mayor eficacia en las artes de la seducción y el erotismo, contrariamente a la ya vieja y mentada “pasividad femenina” en las artes de amar. Estábamos allí, también, abiertas a posibilidades como la iniciación anal — promovida por Fátima, la encargada de la exposición de juguetes eróticos— y tomada por algunas participantes jóvenes, que se fueron del taller con un gel de iniciación anal y con la intención de probarlo.

Un conjunto solapado de “valores” y “reglas de acción” (Foucault, 2003) fueron propuestos por Rúben, *el profe*, sobre el que no puede desestimarse su condición de varón y especialista. Quisiéramos detenernos, aquí, un momento. No es menor que, como ya anticipamos, haya sido un varón el elegido por las organizadoras para guiarnos y entrenarnos en el arte de la seducción y el erotismo, reforzando —por medio de una combinación que pareciera inseparable: condición de género (masculino) y posición de saber/poder— la “dominación masculina” (Bourdieu, 2000).

Las reglas y valores que conforman lo que Michel Foucault llamó “códigos morales” de una época “constituyen un juego complejo de elementos que se compensan, se corrigen [y] se anulan en ciertos puntos” (Foucault, 2003: 26), y permiten tanto compromisos como escapatorias. En este sentido, nos interesa (de)mostrar cómo en el marco de este taller, y por intermedio especialmente de la propuesta del *profe*, se combinaron elementos diversos respecto a lo femenino que, lejos de aparecer en forma coherente, se contradecían en algunos puntos y se superponían, armando el rompecabezas de un determinado tipo de ideal regulatorio de la feminidad (Butler, 2007)¹⁸.

Este ideal regulatorio de la feminidad aparecía constituido por medio de un

discurso —especialmente encarnado en la voz del *profe*— de tintes reactivadores de algunos viejos mandatos de género, pero a la par transformadores de algunas normas de sexo/género/deseo. Por un lado, Rúben nos instó a *no perder lo más lindo de la mujer*: la feminidad, entendida como la voluntad de estar siempre arregladas: *delinearnos un poco los ojos, ponernos brillito en los labios, usar tacos* —en vez de *zapatillas y jeans rotos*—, y la capacidad de caminar erguidas, sentarnos derechas, estar preparadas para que nos ayude —en una fiesta o reunión— algún *caballero* a sentarnos o quitarnos un abrigo. Sin embargo, esas reglas de *buen gusto* y distinción se combinaron con un discurso sexualizante de la feminidad, transformador de viejos mandatos de pasividad femenina y espera de la iniciativa masculina. Lo que se perseguía, por medio de cada repetición, era la incorporación de gestos, movimientos y danzas iniciadoras y habilitadoras de encuentros erótico-sexuales: gestos y danzas que hasta hace relativamente poco tiempo parecían exclusivas de bailarinas eróticas o guiones cinematográficos —no puede evitarse la referencia al *striptease* que Elizabeth (Kim Basinger) le dedica a John (Mickey Rourke) en *Nueve semanas y media*.

Lejos de proponerse una espera pasiva ante la iniciativa sexual masculina, se nos entrenó para promover o estimular encuentros sexuales, especialmente en el marco de parejas estables. La referencia sistemática a la pareja heterosexual constituida podría pensarse, siguiendo a Elizalde y Felitti (2015), como un “discurso apaciguador de conciencias”. Para *activar la pasión* en el marco de nuestras (supuestas) parejas, desgastadas por la convivencia, el paso de los años y la atención que precisan los hijos e hijas, Rúben aconsejaba *tener la actitud*, luego de bañarnos, de ponernos una *camisa de él*, secarnos el pelo salvajemente y salir del baño *tocándonos el cuerpo* de modo de lograr *que el otro se caliente*.

El profe combinaba la transmisión de habilidades y técnicas corporales como caminar, sentarse a una mesa o sacarse un abrigo, con una serie de prescripciones como *desde mañana todas yeguas, saquen tetas y paren el culo, chicas: sensuales, siempre erguidas, arregladitas y cuando el guaso se les acerca a preguntarles el nombre le dicen ¡250 pesos!* Así, a la par que se nos proponía distinción y recato en reuniones sociales, se nos instaba a ser *yeguas* en la intimidad de la pareja o en el marco de relaciones erótico-afectivas más o menos estables: novios, amantes, maridos. Como afirmaron Elizalde y Felitti (2015: 23), la participación en este tipo de talleres instala una “doble expectativa”: la de participar “de un escenario que roza (superficialmente) lo pornográfico, o lo altamente sexualizado, como valor en alza”,

con la propuesta de practicar lo adquirido “en la intimidad de las formas socialmente establecidas de relación: pareja, noviazgo, matrimonio”.

Volviendo al eje de nuestra propuesta, podemos decir que el tipo particular de ideal regulatorio de la feminidad promovido en esta instancia implicaba ser *sexys* y a la vez guardar las formas del *buen gusto* y la elegancia; permanecer sexualmente dispuestas y, a la par, ser recatadas en determinados ámbitos. Se esperaba que pudiéramos adquirir la capacidad de combinar y usar apropiadamente estos diversos modos en los ámbitos y momentos apropiados. Debíamos ser, como afirmara Diederichsen (2011: 39) respecto de la imagen de Britney Spears, “fantasía sexual y compinche en una sola persona, *pin-up* a la vez que chica buena con la que uno más tarde podría casarse”.

Al ritmo de “*Baby one more time*” de Britney, Rúben guionó, hacia el final de aquella tarde, la performance del *striptease* bajo la idea de un tipo hegemónico de mujer que debía contener, en sí misma, todos estos atributos. Casualmente, una participante llevaba una remera con una leyenda que condensaba las propuestas solapadas —conservadoras y transformadoras— de la feminidad que aparecieron en el discurso de Rúben y que nosotras, como participantes, debíamos encarnar: *Cómo pensás que soy? Sexy y peligrosa. Romántica, espontánea y vital. Alegre y divertida. Tímida pero muy seductora* (registro de campo).

Ser exitosas en esta monumental empresa no era tarea fácil, ya que si no se mantienen “bajo control y dentro de ciertos límites [...] las performances corporales” (Blázquez, 2006: 101) se cae en un espacio condenatorio y amoral. Los “riesgos” morales de esta casi imposible empresa —ser *sexy y peligrosa: yeguona*, y una dama *romántica y alegre*— eran, por supuesto, inimaginados por Rúben, por su condición de varón. Seguramente para él también era inimaginable el “trabajo ético” (Foucault, 2008) sobre nosotras mismas que implicaba su propuesta. Propuesta que él no debía, como nosotras, hacer carne por medio de un trabajo ético y estético sistemático sobre el propio cuerpo.

Esos discursos solapados de la sexualidad femenina: distinguida y *yeguona* a la vez, se combinaron con un discurso de “cuidado de sí” (Foucault, 2003), debido a que se nos instaba a conocernos y perfeccionarnos —en tanto sujetos eróticos— para querernos y aceptarnos. Rúben nos aconsejaba:

“Lo principal es la actitud, la actitud que puede uno tener arriba del escenario, en

la cama, con el novio, con el marido, con quien sea, ¿está? La historia de la cultura fue evolucionando, fue cambiando, pero lo importante es que no pierda la mujer lo más lindo que tiene que es lo femenino, y eso se perdió últimamente. Por eso hice hincapié en que en la escuela mía ninguna me vaya con zapatillas, que todas me vayan con taco [...] Es muy lindo ver una mujer femenina, una mujer que se arregla. No importa si es alta, si es baja, si es flaca o si es gorda, si es chica, si es grande. Aprendan a conocerse que les va a levantar la autoestima y se van a querer, se van a aceptar como son y se van a empezar a cuidar más y van a ver cómo van a cambiar. Y si no, cualquier cosa, llaman al 156222354: ¡Rúben, se me quemaron los papeles!”. (Registro de campo)

De alguna forma, la propuesta de Rúben invitaba también a la reconciliación de cada una de nosotras consigo misma: con su edad, con su estatura, con su fisonomía corporal, y puede pensarse como parte de ese complejo conjunto de productos de mercado que ofrecen “camino reflexivos y/o experimentales de autopromoción y estima” (Elizalde y Felitti, 2015: 9).

Estamos, en definitiva, frente a procesos de direcciones variadas que implican, “de un lado, la articulación entre guarrada, autoestima, gimnasia y placer [y...] de otro, la constitución de etiquetas para los participantes a partir de convenciones de género y sexualidad” (Gregori, 2012: 59-60; traducción nuestra). Habrá que seguir poniendo atención a estos relativamente nuevos mundos, donde las subjetividades contemporáneas se juegan bajo las lógicas del mercado y también de los insoslayables marcadores sociales de la diferencia.

Referencias bibliográficas

AUSTIN, John. (1981). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós. Disponible en http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf

BIANCIOTTI, María Celeste. (2013). “Género, erotismo y subjetividad: formas de clasificación estético-erótico-morales jerarquizantes entre mujeres jóvenes heterosexuales”. En *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 12 (35), pp. 594-616. Disponible en <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/CelesteBianciottiArt%20Copy.pdf>

BIANCIOTTI, María Celeste. (2014). “No es buscar hombres, hombres, hombres, con plata, con plata, con plata”. *Un estudio sobre performances de seducción realizadas por mujeres jóvenes heterosexuales de la ciudad de Córdoba y sus efectos performativos*. Tesis de Doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

BIANCIOTTI, María Celeste y RUIZ, Sandra. (2015). “De la chica tranqui al gato.

Recorridos identitarios en dos campos de trabajo etnográfico”. Ponencia presentadas en la *XI Reunión de Antropología del Mercosur*, Universidad de la República de Uruguay, Montevideo.

BLÁZQUEZ, Gustavo. (2006). “Nenas cuarteteras: hegemonía heterosexual y formas de clasificación de las mujeres en los bailes de cuarteto”. En María Teresa Dalmaso y Adriana Boria (eds.), *Discurso social y construcción de identidades: mujer y género*, pp. 97-107. Córdoba: CEA.

BLÁZQUEZ, Gustavo. (2008). “Negros de alma. Raza y procesos de subjetivación juveniles en torno a los Bailes de Cuarteto (Córdoba, Argentina)”. *Estudios en Antropología Social*, 1 (1), 7-34. Disponible en <http://cas.ides.org.ar/files/2012/09/EAS-2008-Vol-1-1.pdf>

BOURDIEU, Pierre. (1998). *La distinción*. Madrid: Taurus.

BOURDIEU, Pierre. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

BUTLER, Judith. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.

BUTLER, Judith. (2007). *El género es disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

DE LAURETIS, Teresa. (1996). “La tecnología del género”. En *Mora*, 2, pp. 6-34. Disponible en <http://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>

DERRIDA, Jacques. (1998). “Firma, acontecimiento, contexto”. En *Márgenes de la filosofía*, pp. 347-372. Madrid: Cátedra.

DIEDERICHSEN, Diedrich. (2011). *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop*. Buenos Aires: Interzona.

DIAS DUARTE, Luiz Fernando. (1999). “O império dos sentidos: sensibilidade, sensualidade e sexualidade na cultura ocidental moderna”. En Maria Luisa Heilborn (org.), *Sexualidade. Olhar das ciências sociais*, pp. 21-30. Rio de Janeiro: Zahar.

ELIZALDE, Silvia y FELITTI, Karina. (2015). “«Vení a sacar la perra que hay en vos»: pedagogías de la seducción, mercado y nuevos retos para los feminismos”. En *Revista Interdisciplinaria en Estudios de Género*, 2, pp. 3-32. Disponible en <http://estudiosdegenero.colmex.mx/n2/silvia-elizalde-y-karina-felitti.html>

FOUCAULT, Michel. (2003). *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI.

FOUCAULT, Michel. (2005). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos

Aires: Siglo XXI.

FOUCAULT, Michel. (2008). "Tecnologías del yo". En *Tecnologías del yo y otros ensayos afines*, pp. 45-94. Buenos Aires: Paidós.

GAGNON, John. (2006). *Uma interpretação do desejo. Ensaio sobre o estudo da sexualidade*. Rio de Janeiro: Garamond.

GEERTZ, Clifford. (2006). Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. En *La interpretación de las culturas*, pp. 17-40. Barcelona: Gedisa.

GREGORI, Maria Filomena. (2011). "Mercado erótico: notas conceituais e etnográficas". En Adriana Piscitelli, Assis De Oliveira y José Miguel Nieto Olivar (orgs.), *Gênero, sexo, amor e dinheiro: mobilidades transnacionais envolvendo o Brasil*, pp. 461-490. Campinas: Pagu.

GREGORI, Maria Filomena. (2012). "Erotismo, mercado e gênero. Uma etnografia dos sex shops de São Paulo". En *Cadernos Pagu*, 38, pp. 53-97.

GUBER, Rosana. (2008). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós

MAUSS, Marcel. (1979). "Técnicas y movimientos corporales". En *Sociología y antropología*, pp. 337-356. Madrid: Tecnos.

PERROT, Philippe. (1981). "Elementos para otra historia del vestido". En *Diógenes*, 114, pp. 159-177. Disponible en http://www.filos.unam.mx/mis_archivos/u8/03_perrot.pdf

PRECIADO, Beatriz. (2010). *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama.

RUBIN, Gayle. (1989). "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad". En Carol S. Vance (comp.), *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, pp. 113-190. Madrid: Talasa.

SCHECHNER, Richard. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

SCHECHNER, Richard. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: FCE.

TURNER, Victor. (1974). *Dramas, Fields and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.

TURNER, Victor (2002). "La Antropología del performance". En Ingrid Geist (comp.), *Antropología del ritual*, pp. 103-144. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

WEEKS, Jeffrey. (1998). *Sexualidad*. México: Paidós.

Notas

¹ Para Preciado, *Playboy* defendió la colonización masculina y el retorno del varón al espacio doméstico, pero se trataba de un nuevo tipo de espacio privado e íntimo. Dejando atrás la casa familiar de los suburbios, *Playboy* ofrece un “refugio en la ciudad para el hombre soltero [o el recién divorciado]: el ático urbano” (Preciado, 2010: 41), que aparece como un espacio doméstico de trabajo y placer, descanso y confort “específicamente masculino”. El habitante del ático urbano encuentra en ese nuevo espacio posdoméstico la posibilidad de dedicarse a “los placeres elementales [...] del sexo y el consumo” (Preciado, 2010: 45).

² Lo performático remite a los modos —estéticos, corporales, proxémicos, gestuales— en que se hace algo. La noción de performance aparece en el marco de la Antropología del Ritual y, luego, de la Performance, relacionada al estudio de los rituales y de las representaciones artísticas (Turner, 1974 y 2002; Schechner, 2000 y 2012). Este campo de estudio específico nace “como respuesta a las ideas que se expandían con respecto a la performance y a lo performativo, y frente a la necesidad de una disciplina que organizara el paradigma de «como» performance” (Schechner, 2000: 14). Lo performativo —por lo menos en el marco del planteo teórico-político de Judith Butler— refiere a los efectos producidos por reiteraciones discursivas del poder y por repeticiones corporales forzadas de, por ejemplo, el sexo (Butler, 2002 y 2007). En términos generales, la noción de performatividad se desprende de las famosas conferencias de John Austin (1981), específicamente de su noción de enunciados ilocucionarios, los cuales no se restringen a funcionar de forma descriptiva o constativa sino que producen aquello que nombran (bautismos de barcos, casamientos, etc.) con base en ciertas “reglas de felicidad” que los hacen efectivos o no. La noción butleriana de performatividad es heredera de esta teoría, pero enfatiza más que el acto ilocucionario en sí, la potencialidad de la reiteración como productora de efectos, inspirada en las teorizaciones de Jacques Derrida (1998).

³ Rosana Guber (2008) diferencia lo que constituye una técnica de recolección de información y construcción de datos —la observación participante— de aquello que refiere al rol que los/as investigadores/as están llamados/as a ocupar bajo dicha técnica —participante observador u observador participante. Sostiene que ambos roles forman parte de una combinatoria sutil entre las acciones de observar y participar: mientras que el primero refiere a aquel que se desempeña en uno o varios roles locales habiendo explicitado su objetivo de investigación, el observador participante se caracteriza por formar parte de las actividades solo de manera ocasional o cuando es imposible eludirlas. En este sentido, y para el presente trabajo, nuestra observación participante fue construida desde el rol de participantes observadoras, como se verá a lo largo del texto.

⁴ Cabe señalar que el presente artículo constituye una re-escritura de dos trabajos inéditos sobre esta misma experiencia. El primero, realizado en 2012 como capítulo de un libro que finalmente no pudo editarse, fue discutido y revisado de manera colectiva durante una serie de encuentros con compañeros y compañeras del Programa de Investigación “Subjetividades y sujeciones contemporáneas” (CIFYH, UNC). A ellos y ellas, les agradecemos especialmente sus lecturas y comentarios. El segundo escrito, revisitado, corresponde a uno de los capítulos de tesis de doctorado de Bianciotti (2014), abocado a describir aquellos momentos/espacios etnografiados por la autora que correspondían al proceso de preparación característico de toda performance de seducción.

⁵ En este texto, los términos nativos y las palabras en otros idiomas serán colocados en cursiva, mientras que las nociones teóricas aparecerán entrecorilladas. Cabe aclarar, además, que los nombres propios que le hemos dado a participantes, organizadoras y profesor no se corresponden con los nombres reales.

⁶ La noción de performance refiere a actividades humanas que tienen la cualidad de ser sucesos o conductas que no se realizan por primera vez sino, siempre, “por segunda vez y *ad infinitum*”. En tanto proceso de construcción a partir de la repetición, las performances carecen de “originalidad” o “espontaneidad”, y esa es su marca distintiva tanto en el arte, la vida cotidiana, las ceremonias como los rituales. Pero, a su vez, es paradoja fundamental de la performance que cada instancia, aunque reiterada, sea diferente de aquellas de las que se desprende como copia (Schechner, 2000). La performance tiene la potencialidad de restaurarse a sí misma, y en ese proceso aparece, también, su potencialidad performativa. En este sentido, Schechner las denomina “transformance” porque provocan transformaciones en quienes las realizan y más allá de los sujetos, crean/refuerzan alianzas y consiguen resultados: “marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y modelan el cuerpo, cuentan historias” (Schechner, 2000: 13).

⁷ El concepto de “gracia” en Richard Schechner remite a la eficacia de un movimiento o acción. La gracia se consigue por medio de un proceso de simplificación de la acción que tiene lugar a través del entrenamiento y que la convierte en signo. En los ensayos es donde se persigue y llega a conquistarse la gracia: entre un conjunto de acciones y posibilidades infinitas se seleccionan ciertas acciones que se van a actuar. La gracia se logra cuando un movimiento ha sido entrenado, ensayado reiteradamente y, además, tiene una meta determinada que le da una forma “tersa y bonita” (Schechner, 2000: 101). Contrariamente, un movimiento exploratorio será accidentado, incoherente y, en general, desprolijo.

⁸ Así rezaba el texto informativo que se encontraba en internet en el perfil creado por el instituto para la red social de Facebook.

⁹ Maquillarse en exceso.

¹⁰ Durante una internación en un hospital de Nueva York, Mauss descubrió que las enfermeras norteamericanas que lo atendían caminaban del mismo modo a aquél que él había observado repetidas veces en films de cine. Reparó, también, en que sus coterráneas francesas lo hacían de la misma manera. Ese modo —americano— de andar estaba siendo recibido en Francia por medio de la industria cinematográfica norteamericana e incorporado por las mujeres de su país, especialmente por las parisinas. Frente a esta observación, Mauss concluyó que “la posición de los brazos y manos mientras se anda constituye una idiosincrasia social y no es el resultado de [...] movimientos y mecanismos puramente individuales, casi enteramente físicos” (Mauss, 1979: 339). Por consiguiente, defendió la productividad de la noción de la “naturaleza social del habitus” para dar cuenta del “exis”, es decir, de lo “adquirido” y de la “facultad” de imitar y aprender modos particulares de utilizar el cuerpo. Esa facultad de mimesis sería (re)activada por quienes participamos del taller desde que comenzó y durante todos sus diferentes momentos.

¹¹ Bien resuelto, a la moda.

¹² De Lauretis (1996) entiende el género más que como una propiedad de los cuerpos, como un conjunto de “efectos producidos” en los cuerpos —en los comportamientos y las relaciones sociales— por el despliegue de tecnologías políticas complejas. El género es considerado como el producto de un conjunto de tecnologías sociales y de aparatos tecno-sociales y bio-médicos, entre los cuales podríamos incluir, para el caso que estamos analizando, los zapatos de taco, las camisas de hombre del *striptease* y, en términos generales, el conjunto de entrenamientos recibidos en el marco del taller.

¹³ Blázquez (2008) ha planteado que nuestro país ha sido imaginado como una nación blanca y europea. Sin embargo, “el proceso de fundición de los diferentes grupos étnicos o raciales no fue tan eficaz cuanto se deseara. De este modo, términos como *coyas*, *criollos*, *negros*, *indios* [...] *paraguas*, *bolitas*, forman parte de un vocabulario cotidiano con el cual se designa a aquellos argentinos que no se licuaron suficientemente” (Blázquez, 2008: 7). En el marco del sentido común nacional, blanco y eurocéntrico, es frecuente y muy conocida la afirmación de que alguien “es negro no por el color de su piel sino de alma” (Blázquez, 2008: 7). Esta expresión clasificatoria y discriminatoria se realiza sobre sujetos de sectores empobrecidos de la sociedad y, en el caso de la ciudad y provincia de Córdoba, también en base a sus gustos musicales y prácticas de divertimento asociados a los bailes del cuarteto cordobés. De esta forma, las categorías denigratorias “negro” y “negra” devinieron una condición del sujeto

separada, parcialmente, de la determinación genética y ligada al sector socioeconómico al que se pertenece tanto como a sus consumos culturales no distinguidos. La figura del “negro cordobés” se configuró como un personaje “cuartetero, alegre, pobre y bastante afín a las bebidas alcohólicas” (Blázquez, 2008: 10). La figura de la “negra cuartetera”, por su parte, está asociada “a una libre disponibilidad sexual y a un uso que puede hacerse [de ella], a diferencia de la prostituta, sin mediación económica” (Blázquez, 2008: 10). Lo que sucede, en este marco, es una (des)racialización de los sujetos afro-descendientes y una racialización de los sujetos económicamente subalternos. “Por medio de este uso particular del racismo, las diferencias sociales son retrotraídas a unas diferencias raciales/biológicas [...] aunque no se basen en una raza biológicamente definida. [...] De este modo, se produce un régimen sensorial y moral enloquecido donde los *negros* no siempre tienen piel oscura” (Blázquez, 2008: 13). En este universo, la raza es más bien una categoría moral y estética: “los negros” no presentarían dedicación al trabajo siendo “vagos” y peligrosos —“choros”—; “las negras” tendrían mal gusto estético y una disposición sexual a-moral.

¹⁴ En términos de Pierre Bourdieu (1998), el gusto se define en función de la clase social de los y las sujetos, la cual se constituye por la posición en las relaciones de producción y el “habitus”. Las diferentes clases sociales, por mediación del “habitus”, presentan un cierto “estilo de vida” que desde la mirada dominante aparece como “distinguido” —el de las clases dominantes— y “vulgar” —el de los “sectores populares”. El “habitus” genera “gustos de necesidad” y, por tanto, las sistemáticas elecciones que los y las sujetos hacen en todos los campos de sus vidas, incluso en la dimensión estética.

¹⁵ Esta posición implicaba arquear la columna de modo tal que el pecho quedaba en una posición más prominente hacia delante y los glúteos se llevaban hacia atrás, sobresaliendo.

¹⁶ Es probable que por haber estado sumamente atentas a cuestiones metodológicas y éticas hayamos desatendido esta otra dimensión de preparación para el taller, ya que, como el resto de las participantes, no desconocemos ciertas reglas estéticas propuestas por innumerables “guiones culturales” (Gagnon, 2006), como el cine, la televisión, las revistas femeninas, etc.

¹⁷ Las participantes nos llevamos también de regalo un cd que reunía un conjunto de temas musicales —“*Baby one more time*”, de Britney Spears, y “*You can leave your hat on*”, de Joe Cocker, entre otros—, apropiados para ejecutar el *striptease*.

¹⁸ Butler entiende al género como un producto de la “matriz de inteligibilidad heteronormativa”. El género, como norma producida por la hegemonía heterosexual, prescribe a los sujetos performar la feminidad o la masculinidad entendidas como “oposiciones discretas y asimétricas” (Butler, 2007: 72). La feminidad y la masculinidad prescriptas socialmente se constituyen como “ideales regulatorios” que, por imitación, los sujetos aprendemos a performar. Por medio de la imitación de estas idealizaciones es que actuamos como hombres o como mujeres, moldeamos nuestra gestualidad, habla y movimientos, en función de los modos mentados propuestos para cada género.

Fecha de recepción: 28 de marzo de 2016. Fecha de aceptación: 22 de mayo de 2016.